

## **Pré-Produção da Telenovela “A Impostora”, Por Detrás das Câmaras – O Espaço Cénico**

**Andreia Sousa Morgado**

### **Relatório de Estágio de Mestrado em Cinema e Televisão**

Andreia Sousa Morgado, Pré-Produção da Telenovela “A  
Impostora”, Por Detrás das Câmaras – O Espaço Cénico,  
2017

**Março, 2017**

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, realizado sob a orientação científica de Maria Irene Aparício.

*“Depois de termos conseguido subir grandes montanhas, só descobrimos que existem ainda mais grandes montanhas para subir”.*

Nelson Mandela

## AGRADECIMENTOS

---

Fui sempre instruída a agradecer a todos aqueles que com as experiências nos ajudam a crescer e nos impulsionam na nossa caminhada. Há sempre alguém que tem algo a ensinar-nos uma palavra a dizer-nos, um conselho a dar-nos, orientações a sugerir-nos. É precisamente a essas pessoas que dirijo o meu muito obrigada.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Maria Irene Aparício, que desde o início se mostrou disponível para me acompanhar nesta jornada. Ajudou-me a ultrapassar dificuldades e deu-me orientações precisas na direção certa, fomentando, assim um trabalho de sucesso.

À orientadora de estágio na instituição, Rita Almeida, por me acolher e me proporcionar momentos bons de aprendizagem.

À Ana Silva e à Sofia Amaro, colegas de decoupage, um obrigada pelos conselhos e pelos incentivos.

Ao meu colega Edgar Neves, assistente de plateau, pois foi graças a ele que aprendi, descobri e refleti sobre o mundo dos adereços.

Ao assistente de realização, Ricardo Carreira, por me ter instruído acerca de todas as decisões importantes a tomar numa área onde o ritmo de gravação é absolutamente alucinante, e cada minuto conta.

À Rosário Vale, pelo acolhimento e pelas palavras certas nos momentos adequados.

À atriz, Fernanda Serrano pelo apoio e por me inspirar a trabalhar mais e melhor.

A todas as equipas que integrei e com as quais partilhei momentos enriquecedores de aprendizagem, impulsionando, deste modo, o meu crescimento profissional.

À Joana Martins pela disponibilidade, pelas orientações e conselhos.

Ao Luís Filipe por me fazer acreditar que posso sempre ir mais além.

À minha irmã, companheira de todas as horas pelo apoio incondicional.

A todo o meu núcleo familiar e amigos que sempre me incentivaram, acarinharam e acompanharam ao longo desta viagem.

## RESUMO

---

A proposta deste trabalho visa compreender a evolução histórica e temporal da cenografia e do espaço cénico, como forma de perceção acerca das possibilidades espaciais e técnicas que os espaços de dramatização assumiram ao longo dos tempos. Sendo o espetáculo teatral a base da produção ficcional, procuro delinear de que forma a telenovela incorpora as formas do teatro, refletindo acerca das semelhanças e diferenças que as unem e distancia.

Atualmente a televisão tornou-se um dos principais meios de acesso a bens de consumo cultural, exercendo uma influência significativa na sociedade portuguesa. Tendo em conta que o entretenimento é um exercício de poder comunicacional fortemente consumido pelas audiências, procuro desenvolver uma problemática em torno do paradigma da ficção nacional, analisando as repercussões que a ficcionalização de uma realidade determina no público.

A segunda parte do documento reúne a análise à Pré-Produção da Telenovela “*A Impostora*”, onde exponho os conhecimentos adquiridos enquanto assistente de plateau e de decoupage na produtora *Plural Entertainment*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estágio; *TVI*; *Plural Entertainment*; Produção televisiva; ficção; adereços; assistente de plateau; audiovisual; televisão.

## ABSTRACT

---

The purpose of this work is to understand the historical and temporal evolution of scenography and scenic space, as a way of perceiving the spatial and technical possibilities that spaces of dramatization have assumed over time. Being theatrical spectacle the basis of fictional production, I try to delineate how the soap opera incorporates the forms of the theater, reflecting on the similarities and differences that unites and distances them.

Currently Television has become the main vehicle of accessing cultural consumer goods, exerting a significant influence on Portuguese society. Taking into account that entertainment is an exercise of communicational power heavily consumed by audiences, I seek to develop a problematic around the paradigm of national fiction, analyzing the repercussions that the fictionalization of a reality determines in the public.

The second part of the document gathers the analysis to the Pre-Production of the soap opera "*A Impostora*", where I present the knowledge acquired as a plateau and decoupage assistant in the production company Plural Entertainment.

**KEYWORDS:** Internship; TVI; Plural Entertainment; Television Production, fiction soap opera, props, plateau assistant, audiovisual, television.

# ÍNDICE

---

INTRODUÇÃO.....	1
1. CAPÍTULO: METODOLOGIAS.....	2
1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DOS ASPECTOS HISTÓRICOS E EVOLUTIVOS DA CENOGRAFIA.....	2
1.2. PARTICULARIDADES DA ARTE TEATRAL E DA ARTE TELEVISIVA .....	9
1.3. REPERCUSSÕES DA FICCIONALIZAÇÃO DE UMA REALIDADE .....	13
2. CAPÍTULO – PANORAMA DO LOCAL DE ESTÁGIO.....	17
2.1. IDENTIFICAÇÃO DA EMPRESA .....	17
2.1.1. PLURAL ENTERTAINMENT PORTUGAL .....	17
2.1.2. EMPRESA DE MEIOS AUDIOVISUAIS.....	18
2.1.3. EMPRESA PORTUGUESA DE CENÁRIO.....	19
2.2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TELENÓVELA .....	19
2.3. UTILIZAÇÃO DO CENÁRIO NA TELENÓVELA <i>A IMPOSTORA</i> .....	20
2.4. PLANO DE ATIVIDADES .....	22
2.5. FUNÇÕES DESEMPENHADAS .....	24
CONCLUSÃO.....	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	31
ANEXOS.....	A-1

## INTRODUÇÃO

---

O presente relatório surge no contexto da concretização do Estágio, realizado no âmbito do Mestrado em *Ciências de Comunicação, especialização de Cinema e Televisão*, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, enquadra-se na componente não letiva e representa a súmula de uma aprendizagem de dois anos. O Estágio decorreu na empresa *Plural Entertainment*, localizada em Lisboa, entre os dias 4 de junho e 4 de setembro de 2016 e visou um percurso na produção “*A Impostora*”, no setor dos adereços.

O estágio é uma atividade de caráter educativo e complementar ao ensino, que visa a consolidação de conhecimentos apreendidos academicamente numa integração ao mundo real do trabalho e a *Plural Entertainment* foi a instituição que me concedeu essa oportunidade. Transformei-me, de uma mera espectadora, numa profissional atenta às necessidades e exigências à qual a produção atende.

Este relatório começa por apresentar a evolução história e temporal da cenografia e do espaço cénico como forma de perceção acerca das mutações do edifício teatral até aos dias de hoje. Sendo o espetáculo teatral um dos suportes da produção ficcional procuro esclarecer quais os fundamentos da telenovela que estão ligados ao teatro, desvendando as semelhanças e as diferenças entre ambos. A televisão representa um dos principais meios de comunicação de massa, sendo a telenovela a mais preponderante na sociedade portuguesa. A problemática visa compreender as implicações da telenovela na sociedade, compreendendo as influências que exercem na formação do público. A segunda parte do documento reúne a análise à Pré-Produção da Telenovela “*A Impostora*”, onde exponho o plano de atividades e as funções desempenhadas ao longo dos três meses de aprendizagem, bem como os conhecimentos adquiridos enquanto assistente de plateau e de decoupage na produtora *Plural Entertainment*. Este relatório expressa a minha consciencialização e reflexão acerca do enquadramento profissional numa das maiores empresas de produção televisiva, onde procurei explorar capacidades e superar os obstáculos.



# 1. CAPÍTULO: METODOLOGIAS

## 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DOS ASPECTOS HISTÓRICOS E EVOLUTIVOS DA CENOGRAFIA

---

O espaço cénico de um espetáculo desperta no público reações sensoriais, que seduzem e emocionam graças aos valores estéticos e aos conceitos simbólicos criados. A linguagem não-verbal manifestada nos espaços transmite um conjunto de significados, uma metáfora de valores aos espectadores.

A evolução da cenografia está intimamente ligada à evolução do espaço cénico. A cenografia é o suporte visual à dramaturgia, deriva do grego *skenographia* e do latim *scenographia* e comporta o “conjunto de processos que utilizamos para definir ou sinalizar espaços ao longo do tempo com o objetivo de gerar sentidos pertinentes e de formar uma impressão estética estimulante, adequada e coerente” (Espada, 2006). Considera-se cenário “às vistas que se apresentam ao público para a representação de qualquer peça. O cenário compõe-se de panos de fundo, rompimentos, bastidores e praticáveis (...) (Bastos, 1994). O espaço cénico, por sua vez, trata-se do “espaço onde se desenrola a ação” (Solmer, 1999), que comporta as decorações de um teatro para a representação de uma narrativa dramática.

O profissional responsável pela criação e construção da imagem cénica é o cenógrafo, que cuida de todos os elementos visuais e plásticos de um espetáculo de modo a “atender às exigências dramáticas e físicas da obra teatral”. (Nero, 2009).

Para melhor compreendermos as diferentes formas que os espaços de dramatização assumiram, irei proceder à análise de evolução temporal do espaço cénico e da cenografia, de forma a desvendar e compreender as primeiras intervenções deste campo artístico.

O teatro surge na Pré-História, articulado aos rituais religiosos, onde a plateia posiciona-se em redor do espetáculo, em forma circular no qual “o xamã, instrumento de ligação entre a natureza mística e o ser humano, era o proto-personagem” (Urssi, 2006). Nestas apresentações, eram já utilizados elementos para dar vida ao espaço, como o fogo, a fumaça, as peles dos animais, o rosto coberto de lama, todos estes recursos, apesar de rudimentares, deram origem ao teatro como hoje o conhecemos. “O palco de teatro primitivo é uma área aberta de terra batida. Os seus equipamentos de

palco podem incluir um tótem fixo no centro, um feixe de lanças espetadas no chão, um animal abatido, um monte de trigo, milho, arroz ou cana-de-açúcar” (Berthold, 2001).

A Grécia Antiga foi considerada o berço do teatro, com os seus rituais religiosos em honra do Dionísio, as grandes dionisiacas realizadas em Atenas. De acordo com a mitologia, Dionísio morria e renascia representado no ritual, conhecido como ditirambo, um drama satírico que envolvia comédia e tragédia (Souza, 2006), (Dias, 2010).

As apresentações teatrais foram realizadas em espaços públicos, como os mercados, onde eram construídas bancadas de madeira para acomodar o público. Gradualmente foram substituídos por auditórios em pedra, com uma maior qualidade acústica e maior capacidade de albergar espectadores. Na direção do público eram construídos vários planos e estruturas. Ao nível do chão apresentava-se a *orchestra*, que estava interligada à função catártica do drama grego, proporcionando uma relação de interatividade e harmonia entre espectador e intérprete (Vieceli, 2014). Logo depois o *proskenion*, localizado a um nível superior, onde os atores representavam. A *skene* continha três entradas, cada uma associada a um espaço. A principal ostentava o palácio, a da direita levava à cidade ou ao porto e, a da esquerda conduzia para o campo ou para o estrangeiro. Nesta altura, o espaço cénico integrava, ele próprio, o espaço cenográfico.

Progressivamente a representação teatral abandonou a forma de ritual e deu lugar a um espetáculo “uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi tão mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia” (Berthold, 2001).

Os dramaturgos foram aumentando a complexidade das suas peças, o que implicou também a complexidade do espaço cénico. Com esta evolução surgiram novos meios visuais e infraestruturais, com a capacidade de colmatar as necessidades espaciais do texto. As imagens eram pintadas em painéis bidimensionais, que seriam depois justapostos, com o objetivo de serem desvendadas novas imagens conforme os painéis dianteiros fossem removidos. Outra inovação introduzida nos recursos cenográficos foram os *periaktoi*, “prismas verticais de três faces”, que eram girados sempre que se iniciavam mudanças de cena (Espada, 2006). Foi também introduzido o chamado *mechane*, um mecanismo através do qual os atores poderiam voar durante a representação.

Segue-se o teatro romano, fortemente influenciado pelo teatro grego. No qual as composições do espaço cénico deram continuidade aos recursos utilizados pelos gregos, mas com novas implementações que incitaram o espaço teatral. O cenário é construído a partir do nível do chão, alcançando a altura do público e adquirindo uma dimensão que resulta em edifícios grandiosos e imponentes, com uma volumetria notável.

A *orchestra* alcança um formato semicircular e torna-se uma das zonas mais privilegiadas de acomodação dos espectadores. Segue-se uma zona de representação mais elevada, que habitualmente reproduz o espaço da rua. Este palco apesar de não ser tão alto como o *proskenion* utilizado pelos gregos estava associado à *scaenae frons*. Este novo conceito surge da adaptação da *skene* grega, e trata-se de uma fachada fortemente ornamentada com peças arquitectónicas e de estatuária ornadas a ouro, marfim e prata. A composição do espaço permitia três entradas, a porta central representava o palácio do rei, e era “decorada como se de uma porta de um palácio real se tratasse”, as outras duas portas, correspondiam às chegadas e partidas dos hóspedes. O recinto do espetáculo era coberto por telões, que tinham múltiplas funções, tanto protegiam o público das tempestades, como abafavam os ecos e criavam um espaço com luz artificial difusa (Solmer, 1999).

Gradualmente, o teatro foi-se libertando do contexto religioso ao qual estava associado e passou a incorporar o divertimento, no qual os atores se tornam “agentes privilegiados do jogo cénico” e onde a comédia passa a ser o género teatral favorito (Espada, 2006). Localizado no centro da cidade, o teatro tinha como finalidade servir o público, em troca de aplausos.

Na linha cronológica segue-se o teatro medieval, onde é possível constatar o desaparecimento do teatro como conhecido até então (Souza, 2006). Na Idade Média, as manifestações teatrais nem sempre foram aceites, na verdade só começaram a ser realizadas sob a influência do espírito religioso, como forma de propagação da palavra de Deus (Dias, 2010). As representações tinham por base os episódios da vida dos santos, sendo apresentadas nas Igrejas. Ao passo que os espetáculos foram ganhando popularidade, surgiu a necessidade de um palco mais amplo, com a capacidade de albergar milhares de espectadores. Neste sentido, os espaços ao ar livre em ruas e praças da cidade são os nomeados para a criação desta arte.

Um dos principais temas de representação foram os *mistérios* alusivos à Paixão de Cristo, que eram interpretados por dezenas de atores, que desempenhavam múltiplos

papéis. Atendendo á dimensão destes acontecimentos, o espaço cenográfico organizava-se sob a forma circular ou ortogonal. A princípio, o formato mais utilizado era o circular, que agrupava não só a área de representação como também o próprio público. Com a utilização desta configuração o auditório tinha a possibilidade de desfrutar de uma “visão global do espaço cénico” (Espada, 2006). Esta área era subdividida em diversas zonas que traziam à cena os ambientes judaico-cristãos, tais como palácios, templos ou mesmo cidades. No entanto, além dos espaços físicos eram também representados os espaços espirituais tais como o Paraíso, o Inferno e o Limbo, que mais tarde assumiram o formato ortogonal, exibidos frontalmente, num pavimento de grandes dimensões.

O teatro medieval surpreendeu sobretudo com os seus sofisticados efeitos visuais, tais como Lúcifer surgir do Inferno montado num dragão; a boca do Inferno expelir chamas; a água transformar-se em vinho. Este jogo cénico de ilusão teatral procurava não só impressionar o espectador como também fundi-lo na realidade apresentada.

No início do século XV, já na era Renascentista, três grandes artistas de Florença, Brunelleschi, Donatello e Masaccio descobriram e desenvolveram as leis da perspetiva, dando origem a uma grande e importante mudança na composição do espaço cénico. Esta inovação concedia um ponto de vista diferente, influenciando o olhar do espectador com a ilusão de um espaço mais amplo. A configuração espacial, ora privilegiava, ora desfavorecia o público, pois o ponto de fuga era calculado através do olhar do observador que se posicionava no centro da plateia, em frente ao palco. Consequentemente, os espectadores eram distribuídos de acordo com a classe social, originando um certo carácter aristocrático renascentista (Souza, 2006). Este moderno espaço de representação teatral contou também com uma iluminação mais cuidada, com o uso da sonoplastia e dos figurinos, extinguindo o uso das máscaras.

Os renascentistas procuravam inspiração para a construção de teatros, sobretudo nos modelos clássicos, destacando-se o tratado de arquitetura do romano Vitrúvio, intitulado *De Architectura Libri Decem*.

Sebastian Serlio foi um dos teóricos que se dedicou ao estudo do tratado de Vitruvius, e desenvolveu a “possibilidade de representar a profundidade sobre uma superfície plana e a sua aplicação num espaço cénico” (Espada, 2006). É nesta sequência que através dos efeitos da perspetiva surge a cenografia pintada numa tela de fundo. O palco era essencialmente manipulado segundo duas partes, a parte do fundo

representava o cenário urbano, e a parte mais próxima do auditório era o espaço essencial para a representação.

Serlio traça três géneros de cenários, que vão ao encontro da tragédia, da comédia e da sátira. Para a tragédia são utilizadas pinturas de colunas, frontões e edifícios sumptuosos, para a comédia casas privadas, lojas e balcões, e para a sátira árvores, cavernas e residências rústicas. Aqui a cenografia adquire uma dupla função: “primeiro a de situar a ação e segundo diferenciá-la do local ocupado pelo público” (Solmer, 1999). Na verdade, este arquiteto foi o primeiro a dar uso à expressão cenografia, além de atribuir profundidade aos seus cenários através da articulação do jogo de luz.

Outro renascentista influenciado por Vitrúvio foi Andrea Palladio, responsável pela edificação do Teatro Olímpico. A sala e a cena são divididas de forma equivalente, o que permite a ampliação dos espaços quer para a representação quer para os bastidores. Este ganho espacial possibilitou a introdução de maquinaria mais complexa e de efeitos mais prodigiosos. Palladio foi além da *frons scaenae* latina e reproduziu uma fachada monumental com um segundo plano, com passagens que revelam uma série de ruas. Esta arquitetura recorreu ainda ao uso do declive do chão, e à técnica *trompe- l’oeil*, que cria na pintura a ilusão de relevo, atribuindo profundidade ao cenário.

As inovações continuam, desta vez pela mão do arquiteto Giovanni Battista Aleotti com a construção do *Teatro Farnese*. Ao contrário de Palladio, Aleotti apresentava a cena sobre uma única perspetiva, que tornava o cenário um verdadeiro quadro artístico. Foi inclusive o primeiro teatro coberto e o primeiro a utilizar o proscénio com a finalidade de movimentar os cenários. Mais tarde, Giacomo Torelli aprimorou o jogo cénico, anulando a manipulação humana durante a cena, e substituindo esta operação por elementos cenográficos montados em charriots. Com a utilização deste recurso tornou-se possível manobrar todo o cenário em simultâneo, com apenas um operador. O teatro renascentista impulsionou o espírito criativo e a revolução cénica, recuperando a sua distinção enquanto representação.

A tragédia barroca, por sua vez, iniciou-se em Roma, nos finais do século XVI e recuperou no teatro renascentista a sua versão cristã, patenteada pelas forças cósmicas, dos quais os elementos representativos na terra eram a Igreja e o Estado (Carpeaux, 2010). O estilo arquitectónico barroco caracterizou-se pelo requinte e pela minúcia no arco do proscénio, pelo auditório que além de assumir a forma de ferradura adquire

também balcões verticais, destacando-se a orquestra que é exibida ao público pela primeira vez. A ópera tornou-se o estilo mais apreciado e popular entre os espectadores, sobretudo em Itália.

A cenografia barroca foi impulsionada por mestres, como Ferdinando Bibiena que desenvolveu a perspetiva diagonal, utilizando não um único ponto de fuga, mas dois pontos de fuga, que concediam uma maior profundidade ao cenário, sem no entanto recorrer a muito espaço. Além de Bibiena, Filippo Juvarra foi outro arquiteto italiano que estudou a perspetiva diagonal, introduzindo cenários curvilíneos, que tinham por objetivo direcionar o olhar do espectador para a área central do palco. Juvarra utilizava frequentemente cenários permanentes, com um “arco abobadado abrindo para uma série de vistas que variavam entre paisagens e um corredor perspetivado” (Espada, 2006). “O teatro do barroco, mais que o espetáculo teatral em si, era o lugar dos acontecimentos sociais mais significativos e hierárquicos” (Urssi, 2006).

Segue-se o início do século XIX, período onde a cenografia enfrenta uma procura pela recomposição histórica dos seus elementos. É nesta sequência que surge o Neoclassicismo, uma corrente artística que busca a contextualização histórica da decoração e do espaço. Todos os elementos plásticos são objeto de estudo, de forma a compreender a sua composição e torná-los palpáveis, ou seja, como não existiam objetos históricos disponíveis era necessário construí-los, torná-los reais.

Na primeira metade do século XIX surge o Romantismo que vem defender a emoção e a liberdade de criação promovendo uma arte subjetiva. Aqui vários temas adquirem destaque, entre eles, o sofrimento amoroso, o individualismo, a natureza, os temas do passado e da religião cristã. É também nesta época, que pela primeira vez, as luzes da plateia são apagadas, ficando apenas o palco iluminado, com o objetivo de valorizar a ilusão cénica.

O Naturalismo foi outra corrente emergida na segunda metade do século XIX, que continha a “implantação cénica tridimensional”. Valorizava a reprodução objetiva e verdadeira da realidade, atribuindo uma essência humana à vivacidade cénica, com a criação de um cenário único utilizado em várias montagens.

É também nesta época, que a iluminação se vê desenvolvida e manipulada por diversos artistas, para privilegiar os elementos cenográficos e os próprios atores. É graças aos projetores que a luz é direcionada e controlada de forma gradual consoante o objetivo de cada cena.

Atravessando para os finais do século XIX surge o movimento Simbolista assente na ideia de que as emoções deviam ser transmitidas através de meios visuais. É neste momento que o som, a luz e a cor adquirem destaque, colocando de lado a abordagem de histórias reais, e dando lugar a uma “espiritualidade cénica” (Espada, 2006).

Com o aperfeiçoamento de aparelhos técnicos e elétricos, como os equipamentos de gravação e reprodução sonora, as artes cénicas não pararam de crescer e de se desenvolver ao longo do século XX. É nesta fase que surgem novas tendências vanguardistas que irão ter implicações na cenografia, na configuração dos espaços e na própria estética teatral. Entre elas, temos o modernismo, o cubismo, o surrealismo, o dadaísmo, o expressionismo, o futurismo.

Desta época, destacam-se fundamentalmente três artistas, Erwin Piscator, Josef Svoboda e Robert Wilson, que marcaram e impulsionaram a contemporaneidade teatral. Erwin Piscator procurou produzir espetáculos teatrais de intervenção e de carácter político, que evidenciassem os flagelos da guerra e a opressão económica. Utilizava ferramentas que expandissem vozes, como altifalantes, megafones, sirenes, de forma a criar encenações de massa.

Josef Svoboda, por sua vez, evidenciou-se pelo evento *Lanterna Mágica*, exposto em Bruxelas no Pavilhão Checoslovaco. Para a composição plástica deste evento, Svoboda recorreu a sistemas de projeção de imagens em múltiplos ecrãs móveis, que proporcionavam diversos pontos de vista ao espectador. Esta ideia de espaço desfragmentado era reforçada pela projeção de imagens panorâmicas bem como pela utilização de equipamentos sonoros. Svoboda intitulou este dispositivo multimédia de *polyécran*, e procurou desenvolver a utilização destes equipamentos em contextos teatrais, explorando novos materiais e tecnologias.

Já Robert Wilson criava espetáculos que articulavam várias artes em simultâneo, drama, dança, movimento, música instrumental contemporânea, ópera, artes plásticas. As suas marcas estilísticas eram assentes numa linguagem cénica “minimal, alicerçada num universo visual imaginativo e estimulante, desenrolando-se dilatadamente no tempo” (Espada, 2006). Wilson foi o fundador do *Centro Watermill*, sediado em Nova Iorque, espaço onde atualmente acolhe estudantes e artistas de vários países.

## 1.2. PARTICULARIDADES DA ARTE TEATRAL E DA ARTE TELEVISIVA

---

O teatro foi uma das primeiras formas de entretenimento. O público deslocava-se a um auditório e assistia a uma obra teatral, onde além da representação dos atores, existia todo um trabalho de preparação dos elementos plásticos do espaço, da cenografia, do guarda-roupa, da música e das luzes. Gradualmente surgiu a tela cinematográfica com o conhecido ator Charlie Chaplin, com o cinema mudo a preto e branco, e mais tarde a ficção televisiva, com as novelas e séries, como hoje as conhecemos.

Apesar do teatro e da telenovela serem duas narrativas preparadas e exibidas em contextos e formatos diferentes, existem alguns pontos em comum. Para melhor compreendermos quais as diferenças entre a preparação de um projeto teatral e de um projeto televisivo, irei proceder a um paralelismo entre estes dois meios de criação artística, descrevendo o que os aproxima e o que os distingue.

Quer o teatro, quer a telenovela têm por base um guião, que pode ser redigido ou selecionado a partir de outro autor. O texto traz mensagens veiculadas que expressam temas e problemáticas de uma época, que tanto podem chocar como divertir, mas que têm por objetivo transmitir algo. São uma forma de cultura, de instruir a população, de as fazer refletir e questionar sobre aquilo que vêem e ouvem. Ambas são feitas para o público e a pensar no público. Levam as pessoas a fantasiar, a rir, a chorar, a aprender.

Depois de selecionada a equipa técnica e artística, são definidas as metodologias de trabalho, para discutir as ideias e definir os objetivos. O orçamento é também estabelecido para produzir um espetáculo dentro dos custos de produção. Os vários departamentos do projeto, desde a cenografia, aos adereços, aos figurinos, à caracterização procedem ao levantamento da componente visual para compreender o universo evocado pelo texto e auxiliar nos estudos de aproximação das personagens. Este processo corresponde ao trabalho de bastidores, ao qual o público não tem acesso nem conhecimento. O que espectador vê seja no palco, seja no ecrã é apenas o resultado final, que está expresso em cena com a performance dos atores.

O trabalho de ator exige em ambas as artes uma preparação física, psicológica e emocional. O ator dá vida, corpo e voz a uma personagem, que tem a sua personalidade, as suas características, a sua história. Para a construção de um ser, o ator tem de



interiorizar e exteriorizar o universo da personagem. Há a leitura e compreensão do texto, a pesquisa e análise das especificidades que o papel envolve, e a adaptação à verdade do autor e à personalidade que vamos dar vida.

No teatro é habitual recorrer à improvisação, ou seja, recorrer à espontaneidade para interpretar algo que não foi planejado previamente, mas que foi gerado pelas circunstâncias e pela própria cena. Em televisão, sucede exatamente a mesma coisa, quando um ator por ventura se esquece ou altera o texto, o outro deve ter a capacidade de dar continuidade ao diálogo numa sequência lógica, sem que o público se aperceba das falhas.

As duas produções têm um responsável pela direção técnica e artística, que coordena e dirige o projeto, no teatro essa pessoa é o encenador, e na telenovela o realizador. São eles que, consoante o texto dramático, definem os movimentos e as ações dos atores, ou seja, que tratam das marcações.

O espaço cénico apesar de na televisão atender a composições diferentes, não deixa de estar intimamente ligado ao teatro. Afinal em ambos, os espaços criados são efémeros, ou seja são momentâneos, criados apenas para dar sentido e significado a uma história. Quando o espetáculo ou a telenovela acabam, as estruturas são todas desmontadas, pois são resultado de um processo ilusório.

A criação de um cenário, nada mais é do que um “processo criativo contínuo”, que envolve um conjunto de competências para a composição de um espaço forte que expresse a ideia do guião (Eisenstein). Enquanto cenógrafo, o profissional deve ser capaz de aliar a sua imaginação à prática construtiva para manusear e manipular os objetos de modo a construir um espaço cénico consistente.

Numa representação teatral o conhecimento das características, dimensões e proporções do palco são essenciais para planejar a cenografia em função da visibilidade dos espectadores. O cenógrafo deve ter em conta o efeito geral das obras para perceber se está ou não adequada à perspetiva do público. “A perspetiva é um dos elementos mais essenciais da cenografia, e no teatro a sua observação tem de ser rigorosa como condição indispensável ao efeito cénico” (Corazzi, 1884). No palco, os móveis e os objetos devem ser móveis de forma a permitir a entrada e saída constante de telas, escadarias, ou qualquer outra plataforma artística. Tudo é relevado na sua totalidade, tudo é exposto de forma crua e em direto. Portanto todas as mudanças que acontecem

em cena são presenciadas pelo público, o que implica que seja tudo muito meticuloso, obedecendo a ordens estabelecidas.

Já em televisão o processo é facilitado, pois existe uma maior manipulação da composição cênica através dos ângulos concedidos pelas câmaras. As proporções e a própria dinâmica da arte do espetáculo obedecem a regras e construções distintas. A “implementação cênica” é feita através da montagem de espaços fragmentados, que serão depois encaixados em unidades na edição (Eisenstein). O conjunto cenográfico multiplica-se por várias divisões, onde os compartimentos de um edifício estão espalhados ao longo de um estúdio, de forma desincorporada. A forma como é exposto ao espectador, simula que os espaços estão todos articulados, como se uma casa real se tratasse.

Segundo Viegas “a cena do teatro utiliza três dimensões do espaço, enquanto a imagem da televisão dá, tal como a pintura, um alívio da ilusão em duas dimensões” (Viegas, 1996). No teatro, o público tem a possibilidade de ver os atores evoluírem num espaço fixo, mais completo e mais real. Na televisão, o espectador vê a imagem através da perspectiva que lhe é concebida, ou seja, através da lente da câmara.

Por outro lado, na televisão a câmara pode movimentar-se em qualquer direção, pode distanciar-se ou aproximar-se do assunto, reunindo um conjunto de múltiplos pontos de vista. O mesmo não acontece no teatro, onde o espaço é fixo e demarcado. Graças à mobilidade, o enquadramento ficcional é rico em possibilidades pois permite realizar sobreposição de imagens, câmara lenta, plano de seguimento e tantas outras técnicas. Além disso, quando a câmara se aproxima de um rosto revela pormenores que expressam sensibilidade, como as variações do olhar, e são estes detalhes que fazem os espectadores participarem emocionalmente na história. Aqui os atores não têm a necessidade de exagerar nas expressões faciais, tal como acontece no teatro.

Dado que o espetáculo teatral é apresentado a uma maior distância da plateia, permite que os cenários possam conter pequenos defeitos, pois ao longe tornam-se completamente imperceptíveis. Ao contrário do que acontece na telenovela, onde são denunciados os pormenores, seja a nível dos atores ou das componentes estéticas. Em contrapartida como os objetos são patenteados através de planos, isso também possibilita a manipulação de erros, recorrendo, por exemplo a planos mais apertados. O produto final é preparado na edição, onde as imagens têm de se veicular umas às outras, de modo a construir uma sequência fidedigna e real, aos olhos do público.

A iluminação é também um fator chave tanto para o teatro como para as telenovelas, uma vez que concedem destaque às emoções, quer em momentos dramáticos, quer em momentos de suspense ou de felicidade. Em televisão os projetores podem ainda ajudar a eliminar os “acidentes cenográficos” existentes. Em teatro, existe uma versatilidade diferente, no qual é possível utilizar uma maior quantidade de filtros, de cores, de intensidades, o que possibilita uma maior liberdade de criação artística.

A par da cenografia estão os adereços, que representam todos os objetos que surgem em cena mas que não fazem da “construção-base dos cenários” (Solmer, 1999). Correspondem aos acessórios utilizados pelos atores, como uma bengala, um relógio, um tinteiro, uma bolsa de dinheiro. Tanto para teatro como para televisão, os adereços são fundamentais para apoiar tanto os atores como para conceder credibilidade à cena e à própria narrativa. O responsável pela fabricação dos materiais que entram em cena é o aderecista, que deve sempre enquadrá-los em cena e/ ou entregar aos artista.

Numa produção de ficção, graças aos materiais de áudio e vídeo, são criadas sequências de imagens em movimento e sons, que refletem uma ilusão da realidade. Em televisão existe uma distância irreversível entre o ator e o espectador, ou seja, entre o espaço de representação e o de observação. Ao contrário de um espetáculo teatral, onde os atores e o público se fundem, e onde existe a possibilidade de interação direta. No palco há o chamado “elo vivo” que vive da combinação entre a arte criada pelos atores e a observação direta do público, que possibilita simultaneamente a criação e a comunicação (Cole, 1964). Enquanto na tela televisiva o público participa apenas de modo afetivo, existe um vazio entre as cenas que são filmadas e as que são recebidas pelo público.

Uma telenovela é criada através de pequenos fragmentos, de peças que são depois montadas na edição. O público não tem conhecimento de todo o processo, nunca vê os atores nem vê as falhas, as repetições, as cenas cortadas, apenas o produto final. Por outras palavras, o que existe entre o ator e o espectador são intermediários, pois o contacto entre eles é completamente inexistente. O que o espectador vê é a imagem dos atores, o seu “fantasma” que é representado numa tela (Viegnas, 1996). O mesmo não acontece no teatro, que emana da presença física dos atores em palco e vive da empatia entre artista e público.

O tempo dos espetáculos também se processa de modo diferente. Na televisão o tempo avança de forma muito mais rápida, e somos confrontados com uma duração

mais simplista do real vivido. Somos absorvidos por histórias da imaginação, histórias ficcionais, que acabam por se tornar familiares, quase como se nos identificássemos com as personagens. É de certa forma um tempo mágico, pois segundo Geada somos contagiados por “indícios de uma realidade que não podemos deixar de partilhar”.

No teatro, a apresentação é contínua, não existem cortes nem paragens, tudo flui de forma articulada, num tempo real, diante dos nossos olhos. Somos testemunhos das ações que são realizadas em palco, onde tudo é exibido e nada é ocultado. Enquanto na televisão, como o espectador não está a assistir às gravações, muitas cenas aparecem depois do ação já ter acontecido, ou seja vemos apenas o resultado posterior.

### **1.3. REPERCUSSÕES DA FICCIONALIZAÇÃO DE UMA REALIDADE**

---

A telenovela assume o papel de contador de histórias contemporâneo, explorando as emoções: “o seu objetivo é, em primeiro lugar, fazer o público sentir: comover-se, revoltar-se, chorar, rir, envolver-se emocionalmente com a trama.” (Policarpo, 2006). As personagens contam histórias que penetram no quotidiano dos espectadores, que os fazem sonhar diante de um ecrã, minimizando a sua realidade e alimentando um imaginário.

De que forma irá a telenovela atuar na perceção dos jovens? Os jovens são seguidores e apreciadores das tendências patenteadas no ecrã. Tendem a imitar o que vêm nas telenovelas, e a acreditar que os estilos de vida representados são normais e comuns no dia-a-dia, sem se aperceberem dos valores negativos patenteados. Em vez disso, desejam ser como os adolescentes que aparecem no ecrã, querem ter os aparelhos de tecnologia que eles têm, querem ser tão populares quanto eles, querem vestir-se com o mesmo estilo. A falta de maturidade leva a uma distorção da realidade.

As categorias etárias mais envelhecidas e com menores habilitações acreditam que tudo o que se passa no ecrã é real, que os atores são efetivamente os indivíduos que estão a interpretar. Não possuem discernimento para perceber que as imagens são montadas para dar vida a uma história imaginária. Por outras palavras não sabem apreciar e interpretar uma obra artística.

Os estereótipos de beleza surgem, também, na sequência dos conteúdos televisivos, onde são reveladas mulheres e homens dentro de um padrão estabelecido,

originando na sociedade, sobretudo nas camadas mais jovens, baixa autoestima e complexos em relação ao seu corpo ou aparência. Em resultado, o público tende a perder o seu critério e gosto pessoal, para dar lugar a um comportamento de imitação.

A telenovela encena uma imagem segmentada da realidade, criando uma dualidade entre o bem e o mal, e tudo gira em torno deste antagonismo, por um lado temos um indivíduo humilde, bondoso, com ações corretas, e por outro alguém de mau caráter, com soberba, ganância, inveja.

Existem algumas temáticas que são recorrentes na telenovela e que podem exercer influências negativas, moldando o comportamento individual e coletivo. A forma como a traição é apresentada, por exemplo, pode levar o espectador a desejar o adultério, fundamentando-se na maldade de um dos conjugues. A ideia de sexo sem compromisso familiar ou conjugal é outro tema que gera na sociedade ideologias erróneas, agravadas com a falta de informação, dando origem a comportamentos e atitudes que trazem consigo consequências. Sendo a telenovela apresentada em horário nobre, onde a família está reunida, a intimidade de um casal não devia ser mais preservada? A meu ver, a paixão ou o erotismo deviam ser patenteados sob outros contornos, pois a cena não precisa ser explícita para ser clara. Estas referências de comportamento são vistas como corretas, deturpando o seu fundamento e alterando a noção do correto e do errado com falsos valores.

Segundo Policarpo, a telenovela é um produto que se destina essencialmente a preencher o imaginário do seu público. “Pode definir-se a telenovela como narrativa dramatizada de situações imaginadas; esta natureza ficcional é apontada como uma das causas de sucesso” (Policarpo, 2006). Na telenovela o espectador é levado a embarcar no sonho de uma vida que não tem ao seu alcance, com casas luxuosas, com joias e vestidos esplendorosos, com carros topo de gama, com abundantes refeições, com viagens excêntricas.

A sociedade responde aos estímulos patenteados, encarando as temáticas como um padrão, independentemente dos assuntos tratados. As telenovelas ditam modas e tendências, tanto de beleza como de comportamentos, de expressões, de ações e de consumo. Este padrão estético é copiado para a realidade, sem uma reflexão e consciencialização acerca dos assuntos. Sendo a telenovela exibida no horário nobre mais importante em termos de audiência, o *prime-time*, funciona como o principal meio de ocupação dos tempos livres das famílias portuguesas, construindo uma visão do

mundo. Afinal a telenovela detém grande poder simbólico, na veiculação e reprodução de valores e normas que pautam a atividade coletiva.

Apesar de exercerem diferentes influências em diferentes públicos, há um ponto que todos os espectadores têm em comum, o facto de desejarem a vida das personagens, seja os bens materiais, ou os carros, as viagens que fazem, as roupas que usam. As telenovelas apresentam a vida de forma mais simplista e glamorosa, no sentido em que não vemos personagens a trabalhar exaustivamente todo o dia, nem a realizar árduas tarefas domésticas. Precisamente porque isto já representa a vida real da maioria das pessoas, e as telenovelas atuam como uma fuga à rotina quotidiana, representam um momento de descontração.

Serão os aspetos negativos superiores aos positivos? Na minha visão pessoal, as telenovelas apresentam mais pontos benéficos do que nocivos. Na sua maioria os temas são atuais, e transmitem muitas vezes autênticas lições de vida, sem falar no carácter informativo. Sublinham questões acerca das notícias que acontecem no mundo, e criam, até certo pouco, ideologias. Ideias acerca do combate ao racismo, ao respeito e inclusão dos deficientes, à emancipação das mulheres, às diferentes orientações sexuais, aos direitos dos animais, à preservação do ambiente. Portanto, as telenovelas ultrapassam a sua função de entretenimento, e contribuem para os padrões cívicos e morais, e sobretudo para o conhecimento e desenvolvimento pessoal, tornando-se um instrumento de apoio à formação de identidades.

No meu ponto de vista, uma das referências mais importantes, está associada à desmistificação de doenças, e preconceitos enraizados na sociedade. Estes temas auxiliam na compreensão das doenças, nos efeitos psicológicos que podem causar, nos sintomas, e como poderão ser resolvidos ou minimizados. Devem ser recriados com sensibilidade, assente num trabalho de investigação metódico, para instruírem corretamente o público. O desenvolvimento destas questões dá ao espectador a oportunidade de evoluir, diversificar, alargar horizontes e conhecimentos de forma a encarar estes assuntos com um maior entendimento e suscetibilidade.

*“A televisão é muito mais do que um aglomerado de produtos descartáveis destinados ao entretenimento de massa (...). Ela domina o espaço público (ou a esfera pública) de tal forma, que, sem ela, ou sem a representação que ela propõe do país, torna-se quase*

*impraticável a comunicação, e quase impossível o entendimento nacional”* (Bucci, 1997).

A produção de ficção audiovisual detém uma vasta riqueza comunicacional, atuando como principal meio de acesso a bens de consumo cultural da população.

A ficção representa ainda uma forma de promoção do nosso país, pois eleva o nome de Portugal a outras partes do mundo. Demonstra imagens dos locais mais emblemáticos, exaltando a beleza, a arquitetura, a cultura, além de promover artistas e músicas portuguesas. Por um lado suscita nos estrangeiros o desejo de conhecer e visitar os lugares das imagens que surgem no ecrã. E por outro, promove uma sensação de proximidade e nostalgia, para com os emigrantes que estão longe de casa.

Em modo de conclusão, a problemática das telenovelas está associada à forma como as informações são recebidas, pois algumas camadas da sociedade parecem não possuir senso crítico acerca das imagens que visualizam no ecrã. Por outras palavras não sabem distinguir a realidade da ficção. Inicialmente o entretenimento, sobretudo no teatro, estava ligado à transmissão de críticas, como forma de reflexão e consciencialização. O objetivo era transmitir ideias sociais que suscitassem inquietação no espectador, que o fizessem questionar acerca de determinado tópico. Atualmente, essa noção de consciencialização perdeu-se sendo substituída por uma identificação e proximidade com o que é exposto. As telenovelas exercem grande influência porque mexem com o lado emocional do espectador e provocam sensações.

A ficcionalização de uma realidade tem repercussões? Como tenho vindo a analisar, a resposta é sim, porque constrói uma visão do mundo, e molda ideologias. A forma de trabalhar o guião das telenovelas deveria ser realizada de modo diferente, não apenas a pensar no lado consumista, de audiências, mas a pensar no espectador, afinal esse é o principal objetivo. Infelizmente as necessidades do público têm vindo a sofrer alterações, e os produtos ficcionais vão ao encontro daquilo que o espectador deseja ver. Isto significa que o próprio público tem vindo a ditar as tendências. As soluções para minimizar ou inverter esta situação são escassas e dificilmente serão capazes de inverter esta predisposição.

## 2. CAPÍTULO – PANORAMA DO LOCAL DE ESTÁGIO

---

### 2.1. IDENTIFICAÇÃO DA EMPRESA

#### 2.1.1. PLURAL ENTERTAINMENT PORTUGAL

*“Juntos, Criamos Conteúdos”*

“Bem-vindos ao lugar onde as histórias tomam vida”. É com esta frase que a empresa inicia a sua apresentação, no site oficial. A *Plural Entertainment* foi fundada em 2001 e é uma produtora audiovisual pertencente à MediaCapital (Grupo Prisa<sup>1</sup>). É considerada, inclusive, a melhor produtora do mercado espanhol.

Em 2009 emerge a *Plural Entertainment Portugal* (Fig1.) resultado da fusão entre a *NBP (Nicolau Breyner Produções)* e a *Plural Entertainment* (sediada em Espanha). Nesta época, o conceituado ator Nicolau Breyner explorou e impulsionou o mundo da ficção portuguesa, tornando-se no percursor de uma das maiores produtoras audiovisuais da Península Ibérica.

A produção audiovisual conquistou um patamar até então desconhecido, ganhando distinção e apreço por parte dos espectadores. Em Portugal a empresa destaca-se a nível da ficção, e em Espanha eleva-se pelo entretenimento. Possui ainda escritórios distribuídos por várias partes do mundo, nomeadamente em Espanha, Argentina, Brasil e Estados Unidos da América.

Em Portugal, as instalações da *Plural Entertainment* estão situadas na Quinta dos Melos, em Bucelas, no concelho de Loures. A centralização da empresa num único local tornou-se real com a construção de seis estúdios de produção, que foram sendo criados desde 2001. Até junho de 2016, a Plural contava também com os estúdios de Vialonga, que apesar de não pertencerem à empresa, eram utilizados através de um contrato de arrendamento.

A *Plural Entertainment* apostou em equipamentos de alta qualidade a nível de vídeo, de som e iluminação, em equipas de edição e pós-produção de imagem, em guionistas que criam histórias de sucesso, em realizadores e criativos que se empenham para produzir mais e melhor. Todos estes recursos materiais e humanos são reflexo de

---

<sup>1</sup> O Grupo PRISA (*Promotora de Informaciones, Sociedad Anónima*) é o maior grupo de media espanhola, atua na área de comunicação, educação, cultura e entretenimento. Consultado em: <http://www.prisa.com/pt>



um investimento que visa atravessar fronteiras, e levar o nome da ficção portuguesa a outras partes do mundo.

*“Com uma experiência consolidada de mais de duas décadas de trabalho audiovisual, a Plural Entertainment produz hoje mais de 600 horas de conteúdos por ano. O seu portfólio conta com 178 produções, das quais fazem parte 74 novelas, 24 séries, 6 minisséries e 76 telefilmes, para além da co-produção de dois filmes para cinema. Estes números tornam-na numa das maiores produtoras de língua portuguesa e castelhana. Os seus produtos foram emitidos em mais de 25 países e desenvolveu projetos em produção e co-produção nos cinco continentes.”*<sup>2</sup>

Esta entidade é responsável pela produção de várias telenovelas, recebendo algumas delas nomeações a nível internacional, como *Belmonte* (2013,2014) nomeada para a categoria de Melhor Telenovela. *Meu Amor* (2010) escrita por António Barreira e vencedora de um *Emmy International Award*. *Santa Bárbara* (2015, 2016) uma das primeiras telenovelas da TVI a ser emitida integralmente no formato 16:9. *A Única Mulher* (2015-2017), apresentada em três temporadas, e gravada não só em Portugal, mas também em Angola.

As produções da *Plural Entertainment*, têm vindo, também a ser traduzidas e exibidas em outros países, encontrando-se atualmente entre as melhores e mais qualificadas produtoras do mundo.

Na Quinta dos Melos, além da *Plural Entertainment*, estão sediadas as empresas responsáveis pelos meios audiovisuais (*EMAV*) e pelo cenário (*EPC*). Estas duas empresas agilizam todo o processo de preparação dos conteúdos da *Plural Entertainment* e visam atender as necessidades da produção.

### **2.1.2. EMPRESA DE MEIOS AUDIOVISUAIS**

*“Juntos, criamos soluções”*

A *EMAV*, empresa de meios audiovisuais, pertence ao grupo da *Media Capital* e foi criada em 2001 (Fig2) na sequência da necessidade de gerir e assegurar os equipamentos da *Plural Entertainment*. No entanto, além de prestar serviços para a

---

<sup>2</sup> Consultado em <http://pluralportugal.pt/know-how/>

Plural, a empresa visa também servir o mercado externo, alugando equipamento audiovisual.

A *EMAV* é responsável pelos equipamentos de iluminação, vídeo e áudio, além dos carros de exteriores, grupos electrogéneos e maquinaria. A empresa vai ao encontro de tudo o que envolva realização, edição e produção técnica de programas, eventos desportivos, filmes, documentários, entre outros. É graças à sua diversidade e dimensão, que a *EMAV* consegue conciliar e dar resposta a diversos projetos. No entanto, são as equipas técnicas, que gerem e asseguram o funcionamento e manutenção de todos os equipamentos.

### **2.1.3. EMPRESA PORTUGUESA DE CENÁRIO**

*“Juntos, criamos mundos”*

A *Empresa Portuguesa de Cenário* foi criada em 2001 (Fig.3) e como a própria palavra indica trata de tudo o que esteja relacionado com o décor das cenas, desde mesas, cadeiras, sofás, escadas, entre outros. Para construir os objetos, recorrem além da carpintaria e serralharia, à pintura e a materiais de construção que vão desde o ferro, ao gesso, à madeira, ao acrílico. Trabalham também nos serviços criativos ligados aos gráficos.

A empresa constrói para a maioria das produções audiovisuais portuguesas, exposições, decorações, stands, e está por detrás da organização de diversos eventos. A *EPC* é reconhecida por concretizar os desejos dos criadores, aliando a experiência, à eficácia, à qualidade e ao perfeccionismo.

## **2.2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA TELENÓVELA**

---

Integrei a equipa da telenovela “*A Impostora*” (Fig.4) que atualmente é apresentada pela, *TVI* em horário nobre nos serões semanais das famílias portuguesas. Esta novela conta com um elenco, com nomes reconhecidos, nomeadamente Fernanda Serrano, Dalila Carmo, Nicolau Breyner, Eunice Muñoz, João Perry, Maria do Céu Guerra, Diogo Infante, que dá vida a uma história inspirada em factos reais, da autoria de António Barreira.

Aborda temas significativos que marcam a sociedade, por um lado a busca incessante pelo poder e pela vingança, e por outro, o poder de curar com o amor. Esta trama inicia-se quando um avião cai e desaparece misteriosamente no Pacífico, levando a bordo um empresário de sucesso, Frederico Varela, e uma empregada de hotel, vítima de sua manipulação, Vitória Mendes.

Com a morte de Vitória, a irmã gémea, Verónica, decide assumir a sua identidade perante todos, num jogo de mentiras, cega pela vingança que a consome. Torna-se mãe do sobrinho Jaime, que sofre de cancro, cuja salvadora será Diana, a mulher do falecido empresário. Nela, Verónica deposita todo o seu rancor, num esquema de falsidades, que aos poucos vão conturbando toda a família Varela. No meio, surge Rodrigo, antigo amor de Diana, o qual as duas rivais vão disputar no presente.

“*A Impostora*” apresenta vários enredos que se vão articulando entre si ao longo da narrativa, com uma linguagem clara e objetiva. Os ambientes variam entre Lisboa, Porto, Moçambique e Chile que se tornam palco desta arrebatadora história de guerras, traições, jogos de poder e dinheiro, mas também de amores e de batalhas honestas pelo sucesso, de quem nunca cruza os braços perante os obstáculos da vida. Portanto, a novela irá patentear que o amor é capaz de ultrapassar ódios, raças, e quaisquer outras barreiras para quem quer amar e ser amado.

### **2.3. UTILIZAÇÃO DO CENÁRIO NA TELENOVELA *A IMPOSTORA***

---

A definição do cenário começa com uma série de reuniões onde são discutidas informações acerca da novela e das características de cada família e personagem. Após realizado o briefing, é altura de delimitar o orçamento e começar a preparar o projeto. O intuito é o de absorver o espectador para dentro da história, e isso só é possível criando imagens visuais que realmente pareçam reais. É necessário desenhar plantas, definir e preencher espaços e então depois passar à fase da construção.

“*A Impostora*” foi gravada em Moçambique, Chile e Portugal, com vários décors caraterísticos de cada continente, o que implicou uma preparação cuidada que refletisse as diferenças sociais. Por um lado ambientes modestos e descontraídos, por outro ambientes luxuosos e sofisticados.

Em estúdio foram recriados espaços que correspondem a casas de família, a apartamentos, a quartos de hotel, a restaurantes, laboratórios e hospitais. A “*Fundação Champalimaud*” foi um décor criado com um laboratório de análise, um corredor, uma sala de espera e um quarto de recobro.

No caso de Moçambique, existem dois décors representativos, um deles é um Resort, e outro é o Caniço. O Resort é um hotel dirigido pela personagem Yara Manhiça, onde foi reproduzida a receção, a zona do bar e do restaurante, o escritório da personagem, e os quartos de hotel. O Caniço trata-se de um bairro social pobre intitulado “Ximbengo”, onde fica a comunidade moçambicana. Este bairro contém essencialmente a igreja e o centro social, que foi construído em exterior, num local de terra batida com recurso a barracões. As casas que fazem parte deste bairro, como a do padre Francisco, da prostituta Adelaide ou da Engenheira Salomé têm lugar no estúdio, e representam o lado mais modesto e humilde da telenovela. Para a criação destes décors, foi maioritariamente utilizada a reciclagem de materiais e móveis, sem esquecer os tecidos tipicamente africanos.

Em contraste a esta realidade, temos a casa da família Lancastre, no Porto, que espelha um décor repleto de sofisticação, design e ambientes luxuosos, com um ar clássico. A casa de Diana Varela reflete um ambiente contemporâneo, muito característico da vida citadina, com requinte e simplicidade ao mesmo tempo. O apartamento de Rodrigo, por sua vez, corresponde a um espaço mais descontraído, mas simultaneamente moderno e com um toque masculino.

A forma de utilização do estúdio exige a montagem e desmontagem dos décors, para dar liberdade para a criação de outros espaços. No entanto, esta opção por vezes traz consequências, como a perda de materiais. Por outro lado, a gravação em estúdio permite um maior controle da preservação dos objetos, pois não são expostos à luz solar, nem a poeiras ou sujidades. Para além disso, qualquer tipo de problema, que eventualmente possa surgir, torna-se muito mais fácil de corrigir, uma vez que existe a sala de adereços mesmo ao lado, assim como o armazém dos cenários.

No que diz respeito à utilização de exteriores, as implicações são outras, são necessárias autorizações. O Ximbengo, representativo de Moçambique, é uma zona mais isolada, o que permite um maior controle a nível não só dos materiais como também do próprio trabalho em si, uma certa privacidade. Gravar na rua, implica ter

espírito de improviso, pois quando os materiais solicitados estão em falta é necessário encontrar alternativas.

Em geral, quando as gravações decorrem na rua, o cenário é a própria paisagem, a vista para o rio ou para os prédios. A maioria das imagens é gravada em locais emblemáticos de Lisboa, como Belém, o Parque Eduardo VII ou o Topo Chiado. Quando a cena implica, gravações na autoestrada, é necessária a intervenção da polícia, para evitar constrangimentos e garantir a segurança pública.

## **2.4. PLANO DE ATIVIDADES**

---

O estágio curricular decorreu, na área dos adereços no projeto de ficção intitulado “*A Impostora*”, que estreou a 4 de Setembro de 2016, na TVI. Tal como estipulado, decorreu do dia 4 de julho a 4 de setembro, de 2016. Durante este período, foi-me proposto trabalhar no setor dos adereços, e compreender as suas funções e tarefas, de modo a adquirir conhecimentos e ferramentas a nível prático para desenvolver competências e evoluir enquanto assistente de plateau.

Antes de anunciar as atividades a desenvolver, considero primordial clarificar as competências gerais e específicas que o estágio, numa produtora desta natureza, envolve. No que diz respeito às competências gerais considere quatro pontos. O primeiro envolve a consolidação de ferramentas teóricas com as ferramentas práticas, ou seja, a oportunidade de transpor para a realidade profissional a base teórica apreendida a nível académico. O segundo direciona-se para a experiência do mundo televisivo e de todo o processo de criação e desenvolvimento, até ao produto final que vemos em nossas casas. O terceiro visa o aperfeiçoamento de competências e consequentemente de habilidades ligadas ao setor dos adereços, ou seja, o entendimento das tarefas e obrigações a que o setor obedece. Por fim, o desenvolvimento de conhecimentos e técnicas que permitem uma consciencialização da realidade ficcional.

No que concerne às competências específicas o objetivo é adotar uma linguagem que vá ao encontro dos conceitos televisivos, colocando em prática os conhecimentos apreendidos academicamente e assimilando as novas terminologias e os seus contextos; adotar metodologias personalizadas de trabalho e de aprendizagem adequadas aos

objetivos visados; ser autónoma no desempenho das atividades a cumprir e realizá-las de forma criativa; adotar estratégias apropriadas à resolução de problemas e à tomada de decisões; ter consciência dos erros e encontrar soluções para os ultrapassar. Cooperar com os diversos elementos de equipa, de modo a enriquecer a comunicação e ultrapassar constrangimentos e barreiras que dificultam o cumprimento dos objetivos, o que envolve por sua vez, o desenvolvimento do relacionamento interpessoal e de grupo. Apurar o espírito de improvisação, para resolver eventuais contratempos com eficiência e brevidade. Conjuguar a imaginação com a prática criativa, no momento de produzir ambientes que exigem um certo toque artístico. Afinar o sentido crítico, com argumentos plausíveis de modo a lidar, de forma coerente, com todo o tipo de situações.

No que diz respeito às atividades desenvolvidas ao longo dos três meses, foram divididas em dois momentos de aprendizagem. O primeiro enquanto assistente de decoupage, e o segundo enquanto assistente de plateau, que se iam alternando consoante a agenda de gravações.

O trabalho de sala, enquanto assistente de decoupage tinha como propósito a compreensão do conjunto de tarefas necessárias para a preparação de todos os materiais solicitados na folha de serviço (Fig.11). Identificar, construir e selecionar os adereços de acordo com o contexto, e com os apontamentos descritos na folha. Confirmar com os outros setores, quando os adereços fazem parte da sua área (como uma blusa da área do guarda-roupa) se está tudo preparado. Verificar no décor, quando os adereços são parte integrante do cenário se efetivamente lá estão, caso contrário tentar perceber onde foi utilizado pela última vez.

Quanto ao trabalho de assistente de plateau, o objetivo é dar continuidade ao processo, dando vida aos adereços dentro da própria cena. A primeira tarefa é a confirmação de todos os adereços, logo depois, o transporte dos materiais no carrinho de adereços (Fig.6), até ao estúdio. Segue-se a verificação da funcionalidade dos materiais perceber se, se existem inserts e se estão operáveis, se o décor irá sofrer alguma mudança na sua composição. Compreender o equilíbrio e a composição da imagem, ou seja, reconhecer se os elementos estão bem distribuídos, ou se uma parte está mais sobrecarregada do que outra. Observar continuamente o décor para confirmar a sua organização. Recolher os adereços que são entregues aos atores, para evitar perdas ou confusões desnecessárias. Dar vivência ao décor de acordo com a história. Estar atento ao momento das marcações, para apreender como é que o realizador quer que a

cena seja criada. Ter sentido estético na preparação das cenas. Fotografar as cenas raccord. Saber improvisar e ter a capacidade de encontrar alternativas. Preparar todas as refeições, desde pequenos-almoços elaborados, a jantares festivos, a lanches simples, de acordo com o estatuto social da família. Saber empratar seja para dar um toque requintado, seja para conceder simplicidade às refeições. Enviar as caixas de personagens para outras equipas, sempre que os atores acabarem de gravar na nossa. No final do dia, guardar os adereços de personagem nas respetivas caixas arrumar e limpar o material utilizado.

Este conjunto de atividades foi desenvolvido, com vários assistentes de plateau, assim como com várias equipas de gravação. O que significa que tive a possibilidade de entender a forma de trabalhar de cada um, as técnicas que utilizavam, e o próprio ritmo e ambiente de cada equipa.

## **2.5. FUNÇÕES DESEMPENHADAS**

---

Como mencionei anteriormente, houve dois grandes momentos de aprendizagem enquanto adrecista, o primeiro como assistente de decoupage e o segundo como assistente de plateau. O objetivo era apreender e desvendar o que o departamento dos adereços envolve, desde a seleção e criação dos materiais até ao produto final enquadrado em cena. O principal meio de absorção de conhecimentos foi a observação direta da forma de trabalhar de cada um, do cunho pessoal que cada colega dava ao produzir uma cena e ao criar um objeto. A observação foi, sem dúvida, a palavra-chave para a produtividade.

Antes do trabalho de cena, existe o trabalho de sala, dele dependem as gravações e o sucesso do nosso setor. Na qualidade de assistente de decoupage, era importante manter a sala organizada, de modo a facilitar o acesso aos materiais e a libertar espaço para a disposição de cada adereço (Fig.7,8.). Este trabalho correspondia às tarefas mais simples, como a limpeza semanal dos frigoríficos, a arrumação da sala e a organização da zona de arquivo. Neste último, estavam também reunidas as capas que compreendiam os adereços de cada personagem, bem como a disposição do décor e das cenas raccord. Com o apoio destes documentos era importante supervisionar os

materiais presentes nas caixas de personagens, de modo a perceber se estavam dispostos de forma correta, ou se existiam materiais trocados ou perdidos.

O trabalho de decoupage (Fig.12) era realizado pela minha colega Ana Silva e incidia sobre a leitura dos textos e o levantamento do contexto onde os adereços eram utilizados (Fig.13). Em conjunto com a minha colega Sofia Amaro, preenchia as folhas de falta, que continham a descrição de todos os objetos necessários para o dia seguinte de gravação, organizados por equipas (Fig.9,10).

À minha responsabilidade, estava a criação de novos adereços com os meios disponíveis, por exemplo, com recurso à farinha e à fita adesiva castanha, criava sacos de cocaína, manipulando o formato, de modo a obter um produto o mais próximo possível da realidade. Além de criar, definia quais os adereços que tinham de ser comprados ou solicitados aos gráficos, fazia a seleção e aperfeiçoamento dos materiais disponíveis na sala.

No que toca às bebidas alcoólicas e à medicação utilizada em cena, era tudo cenografado, ou seja, os comprimidos eram substituídos por adoçante e o álcool pelo sumo correspondente. Os rótulos utilizados nas bebidas eram sempre ficcionais, e de acordo com o país que estavam a representar, Moçambique ou Portugal. Quando existiam cenas de violência onde as personagens quebravam um bibelô na cabeça de outro ator, este era substituído por um bibelô de açúcar, para garantir a segurança de todos.

Sempre que os adereços representavam uma marca, era impreterível ocultá-la com papel autocolante ou com rótulos de marcas ficcionais, criadas pelos gráficos, uma vez que a publicidade a produtos reais é proibida. O mesmo acontece em relação aos browsers utilizados. Quando uma personagem vai pesquisar algum tópico no computador, os motores de busca que surgem também são fabricados previamente.

Outra função, enquanto assistente de decoupage, era a comunicação com os outros setores, quando os objetos eram cedidos por eles. Por exemplo, se o adereço sugere uma camisa rasgada ou manchada, a peça é da responsabilidade do guarda-roupa e a manipulação é da responsabilidade do nosso departamento. Dois setores que se articulam em prol de um objetivo. Neste momento é também necessário certificar a figuração e enviar adereços de acordo com o papel que cada um irá desempenhar.

Com a constante necessidade de novos adereços, o armazém, tendo em conta o seu elevado volume, atua como alternativa à compra. É apenas necessário ter



discernimento para selecionar o adereço que melhor se adequa ao objetivo. Logo depois é fotografar e arquivar.

O trabalho enquanto assistente de decoupage integra um conjunto de funções e tarefas que lançam o mote para o processo seguinte. É nesta fase, onde tudo começa, onde os objetos ganham forma e vida para contar uma história.

Ser assistente de plateau é uma atividade que envolve a aptidão de trabalhar em equipa. Um projeto coeso e articulado implica que saibamos ouvir e cooperar com os outros para construir um produto televisivo de sucesso. O realizador, o assistente de realização e a anotadora são as três pessoas com as quais mais contactamos. O realizador diz como pretende que fique a cena; o assistente de realização vai-nos informando acerca da ordem das cenas a serem gravadas e a anotadora dá orientações acerca da disposição dos adereços de acordo com a cena anterior.

E porque cedo se começa o dia, a primeira hora (das 8h às 9h) era dedicada à confirmação de todos os adereços, de modo a garantir o fluir de todo o trabalho. O que muitas vezes acontecia era que no próprio dia de gravação ainda estavam a chegar materiais dos gráficos, portanto era importante entender quando isso acontecia, ou quando ocorria alguma falha. Neste momento, além de testar todos os materiais electrónicos, era da minha responsabilidade experimentar os inserts e confirmar se estavam a funcionar sem paragens, além de perceber se existiam mudanças a nível da composição do décor.

Após a organização de todos os setores, é dado início ao plano de gravações. Na qualidade de assistente de plateau, acompanhava a marcação de todas as cenas pelo realizador (Fig.16), pois muitas vezes eram pedidos objetos que não vêm no plano, e que não estão preparados. Isto significa que a improvisação é outro fator chave a desenvolver, ou seja, ter a capacidade de encontrar alternativas e soluções que colmatem os obstáculos. Quando estamos a gravar em estúdio (Fig.15), torna-se um processo mais fácil, pois se não encontrarmos uma alternativa em plateau, temos sempre a sala dos adereços, com um maior número de recursos. O mesmo não acontece quando estamos a gravar em exteriores, nestas circunstâncias temos duas opções. Se for algo muito específico, já utilizado anteriormente, temos de nos deslocar à Quinta dos Melos, caso contrário, tentamos construir o objeto conforme os meios que temos ao nosso dispor.

Neste sentido, a improvisação surge vinculada à imaginação. Sempre que temos de criar ambientes ou objetos é necessário a habilidade de pegar em poucos materiais e

transformá-los em verdadeiras obras de arte. Esta profissão permite-nos criar, experienciar técnicas e métodos que apelam à nossa criatividade e ao nosso sentido prático.

Numa cena onde temos de compor uma mancha de sangue, por exemplo, é tudo muito imprevisível. O próprio material dificulta a construção, pois se for muito líquido, rapidamente se espalha e não fica uma mancha vermelha sólida. Temos de recorrer a vários materiais, para obtermos uma mancha mais espessa, capaz de se manter intacta (Fig.20,21,22). Para tornar a cena mais autêntica, é importante ter em consideração os detalhes. Aprimorar os pormenores acrescenta sempre mais autenticidade à cena, portanto, realizar pequenos salpicos em redor, faz com que o ambiente se torne muito mais credível.

Diferentes cenas apelam a diferentes sentidos. Quando é exigido um ambiente romântico com velas e pétalas de rosas, é muito mais simples, basta dispormos os elementos numa composição harmoniosa. Quando se trata, por exemplo de uma cena festiva, que envolve empregados a entrar com flores, outros a distribuir champanhe, existem muitas coisas e pessoas para gerir em simultâneo. Ser assistente de plateau acarreta a responsabilidade de orientar os figurantes, de definir onde vão ser colocados os arranjos de flores, os canapés, quais os convidados a quem os empregados vão servir champanhe (Fig.17,18,19). Isto é, programar todos os pormenores, para depois a cena fluir com naturalidade. Após a figuração estar encaminhada, é altura de trabalharmos no décor, e definirmos os restantes elementos que vão dar vida ao ambiente de celebração.

Outra tarefa que desempenhei foi a preparação das refeições que eram utilizadas em plateau. A comida chegava embalada, e nós empratávamos de acordo com o grau social da família. Neste momento era importante observar as marcações, para perceber se a comida já estaria nos pratos, ou se os atores acabariam de preparar durante a cena. Com o concluir da gravação convinha fotografar o décor, para registar as cenas de continuidade.

Ao longo do ensaio, convinha estar atento ao monitor, de forma a compreender se a disposição dos elementos estava equilibrada. Por outras palavras, era importante compor o plano, compor a imagem, de modo a haver um maior equilíbrio entre os objetos. Além da observação do monitor, há a observação do próprio décor. Em pouco tempo, as coisas ficam fora do sítio, e convém estar sempre atento aos pormenores. Aos

copos de café que os atores deixam no décor, aos textos à vista, aos telemóveis pessoais que ficam em cena.

Outra função envolvia o recolher de todos os materiais, estivessem na posse dos atores, de outros setores ou no décor. Para além disso era útil deixar o décor organizado. Com tarefas simples, como lavar a loiça ou arrumar os lençóis, eram evitadas perdas de materiais.

Devemos também cooperar com as outras equipas de gravação, partilhando materiais e ajudando em caso de dúvidas, afinal trabalhamos todos para o mesmo, e representamos acima de tudo um departamento.

Para finalizar, considero que ser assistente de plateau é um trabalho que implica fundamentalmente muita atenção e observação, é crucial estar disponível, de modo a aprender as técnicas, cooperar com os outros e perceber o cunho pessoal de cada um, a forma como procedem perante determinadas situações, como superam obstáculos, como constroem e montam cenas complexas. É saber tirar o melhor de cada um, para evoluirmos enquanto profissionais da área.

## CONCLUSÃO

---

Considerando o percurso decorrido deste a Grécia Antiga até à contemporaneidade, sucessivas foram as mutações do espetáculo encenado, tanto a nível da composição e percepção do espaço, bem como do entendimento do público face à representação. Inicialmente o teatro estava ligado aos temas e rituais religiosos, mas gradualmente foi conquistando o seu reconhecimento enquanto obra artística.

O teatro é uma ferramenta que contribui para o envolvimento cívico, produzindo influências socializantes ligadas à troca de perspetivas, que por sua vez favorecem o desenvolvimento das capacidades argumentativas, bem como do entendimento acerca das interpretações de uma realidade. Uma das problemáticas do surgimento da televisão e dos conteúdos ficcionais foi precisamente a ocupação de um espaço que correspondia a outras práticas artísticas, nomeadamente o teatro e o cinema. A televisão veio ocupar o lugar do espetáculo e por conseguinte o espaço da comunidade, dando origem a um novo entretenimento de massas, a ficção nacional, que resultou num avassalador domínio do interesse público.

As novas experiências artísticas produzidas pela telenovela atuam como produtores de uma nova linguagem que contribui para os padrões cívicos e morais da sociedade, tendo os seus efeitos tanto negativos como positivos. Tudo depende do receptor, que absorve as informações transmitidas com base na sua forma de interpretação e sentido crítico acerca da diferenciação entre a realidade e a ficcionalização de uma realidade.

A Arte do teatro exerceu uma forte influência na produção televisiva, e apesar de serem muitos os aspetos onde estas duas formas de entretenimento se distanciam, existem tantas outras onde se cruzam. Ambas representam uma experiência sensorial que atua como fuga à realidade, e que conquista o espectador para dentro de um imaginário que traz veiculado um conjunto de mensagens. É precisamente nesta ideia que está a problemática, na assimilação das informações veiculadas no teatro e na telenovela. Como a telenovela é composta por uma trama que envolve várias histórias entrelaçadas num formato contínuo, apresentada por episódios diários, o público tem a oportunidade de ver novos acontecimentos a cada dia que passa. Este encadeamento de ações suscita a curiosidade, o suspense, a intriga, prendendo o espectador ao ecrã. O teatro em contraste, como se trata de uma representação momentânea, onde o público

assiste ao conflito e ao desfecho num curto espaço de tempo, a receção das informações é processado de forma imediata, sem retrocessos e avanços, tal como acontece na telenovela.

O espaço cénico no teatro e na telenovela correspondem a proporções diferentes, mas ambas criam através da arquitetura, da pintura, do desenho e da decoração uma arte visual que visa inserir o espectador no ambiente da história. No teatro, o público testemunha todas as ações que acontecem em palco, o que exige uma definição de tempos e mudanças rigorosos. Em televisão, existe uma maior possibilidade de manipulação pois como os ângulos são concedidos pelas câmaras, é possível ocultar falhas de forma completamente impercetível pelo público.

Atualmente o interesse pela telenovela está expresso no nível de audiências que o canal generalista *TVI* detém, sendo inclusivamente o líder deste formato. As produções da *Plural Entertainment* irrompem diariamente a esfera quotidiana do público, pautando a atividade coletiva nacional. De um modo geral, é a comunidade feminina que mais consome as telenovelas, destacando-se o público mais envelhecido e com menores habilitações literárias.

No que diz respeito ao estágio, a *Plural Entertainment* concedeu-me a oportunidade de desvendar o mundo por detrás das câmaras na preparação de um produto audiovisual desta natureza. Adquiri conhecimentos acerca das competências de cada sector, do ritmo de gravação, da divisão de trabalho por equipas, da forma de preparação dos materiais. Além da possibilidade de desenvolver relações interpessoais e de observar as metodologias de trabalho dos atores, dos realizadores e da equipa técnica. Esta aprendizagem permitiu-me desenvolver uma maior consciencialização acerca das narrativas ficcionais, e sobretudo adquirir valências para integrar a vida profissional que se aproxima.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- BASTOS, Sousa, Dicionário de Teatro Português, Edições MINERVA, Coimbra, 1994.
- BERTHOLD, Margot, *História Mundial do Teatro*, São Paulo, Perspetiva, 2001.
- BUCCI, E., *Brasil em Tempo de TV*, São Paulo: Boitempo, 1997.
- CAMPBELL, Drew, *Technical Theater for NonTechnical People*, Canadá, 1999.
- CARPEAUX, O.M., *Teatro e estado do barroco*, Estudos avançados, 2010.
- COLE, Toby, *Actuación, Un Manuel Del Método de Stanislavsky*, Editorial DIANA, S. A., 1964.
- CORAZZI, David, *A Arte no Theatro*, 1884
- DEL NERO, Cyro, *Máquina para os Deuses – anotações de um cenógrafo e o discurso da Cenografia*, São Paulo, Senac, 2009.
- DIAS, M. *El espacio a escena: de la antigüedad al teatro moderno*. Arquitectos [em linha]. Dezembro 2010, no. 127.06. Disponível online através do link: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/11.127/3692>.
- Dicionário da Língua Portuguesa, 2003, Porto Editora
- DONDIS, Donis A., *A Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- EISENSTEIN S.M., NIJNY, V., *Mettre en Scène*, INEDIT, CAHIERS DU CINEMA, France
- ESPADA, José, *Manual de Cenografia*, Coleção Teatro, INATEL, Viseu, 2006.
- GEADA, Eduardo, *O Cinema Espetáculo – Arte e Comunicação*, Edições 70.
- JÚNIOR, Redondo, *Panorama do Teatro Moderno*, Montijo, 1961.

- PITA, J.V.C., *Os espaços para a música contemporânea*. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2012.
- POLICARPO, V., *Viver a Telenovela, um estudo sobre receção*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006.
- REBELLO, Luiz Francisco, *Dicionário do Teatro Português*, Editora PRELO, Lisboa.
- SOLMER, Antonino, *Manual do Teatro*, Cadernos ContraCena, Lisboa, 1999.
- SOUZA, S.N, *A relação forma e função em edifícios teatrais em ambiente virtual de aprendizagem*. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
- URSSI, Nelson José, *A Linguagem Cenográfica*, Dissertação de mestrado em Artes Cénicas, Universidade de São Paulo, 2006.
- VIECELI, A.P., *Arquitetura da loucura na antiguidade clássica: a loucura ritual, o teatro e os templos da cura*. Congresso de Pesquisa e Extensão da Faculdade da Serra Gaucha, 2014.
- VIEGNAS, Michael, *Le Théâtre – Problématiques Essentielles*, HATIER, Collection Profil Littérature, France, 1996.
- WAGNER, Fernando, *Teoria e Técnica Teatral*, Livraria Almedina, Coimbra, 1979.

Webgrafia:

- <http://pluralportugal.pt/empresa/>
- <http://pluralportugal.pt/know-how/>

## ANEXOS

### ANEXO I. Análise do potencial do Estágio

#### Análise SWOT

FORÇAS	FRAQUEZAS
<ul style="list-style-type: none"><li>• Enveredar numa produtora de qualidade, líder de audiências;</li><li>• Perceber como se processam as gravações de uma telenovela;</li><li>• Entender o que comporta cada sector, as suas funções e tarefas;</li><li>• Assimilar as diferentes etapas da preparação dos materiais até a sua utilização em cena;</li><li>• Colocar em prática conhecimentos;</li><li>• Desenvolver uma consciência ficcional;</li><li>• Compreender a complexidade de cenas dramáticas e violentas;</li><li>• Observar diferentes metodologias;</li><li>• Aprender a solucionar imprevistos de forma eficaz;</li><li>• Verificar como são geridas e organizadas as gravações em exteriores e quais as diferenças em estúdio.</li><li>• Fortalecer competências interdisciplinares;</li><li>• Apurar a observação e concentração.</li><li>• Trabalhar com uma equipa onde existe espírito de entreajuda e proximidade;</li><li>• Construir relações interpessoais com atores, realizadores e produção técnica;</li><li>• Conhecer e desvendar o mundo por detrás das câmaras, de ver a magia a acontecer em tempo real, diante dos meus olhos;</li><li>• Esclarecer em qual função me identifico e revejo futuramente.</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Ritmo de trabalho alucinante;</li><li>• Horário desgastante (12h por dia);</li><li>• Pressão quando o plano não era cumprido na sua totalidade;</li><li>• Falta de compromisso na execução das tarefas a pares.</li></ul>



OPORTUNIDADES	AMEAÇAS
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trocar contactos com profissionais da área para eventuais projetos;</li> <li>• Ingressar como profissional na empresa;</li> <li>• Surgimento de novos canais televisivos e de novas empresas audiovisuais que criam possibilidades de trabalho.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Número de empregadores que lutam por uma vaga neste ramo profissional;</li> <li>• Reduzido número de produtoras nacionais;</li> <li>• Portugal não ser um centro de produção cinematográfica e o número de produções anuais não ser tão elevado como seria desejável.</li> </ul>

## ANEXO II. Logótipos das Empresas



Fig1. Logótipo *Plural Entertainment Portugal*



Fig2. Logótipo *Empresa de Meios Audiovisuais*



Fig3. Logótipo *Empresa Portuguesa de Cenário*

**ANEXO III. Entrada para a Produção da Telenovela.**



Fig4. Produção de “*A Impostora*”

#### ANEXO IV. Composição da Sala dos Adereços.



Fig5. Sala dos Adereços

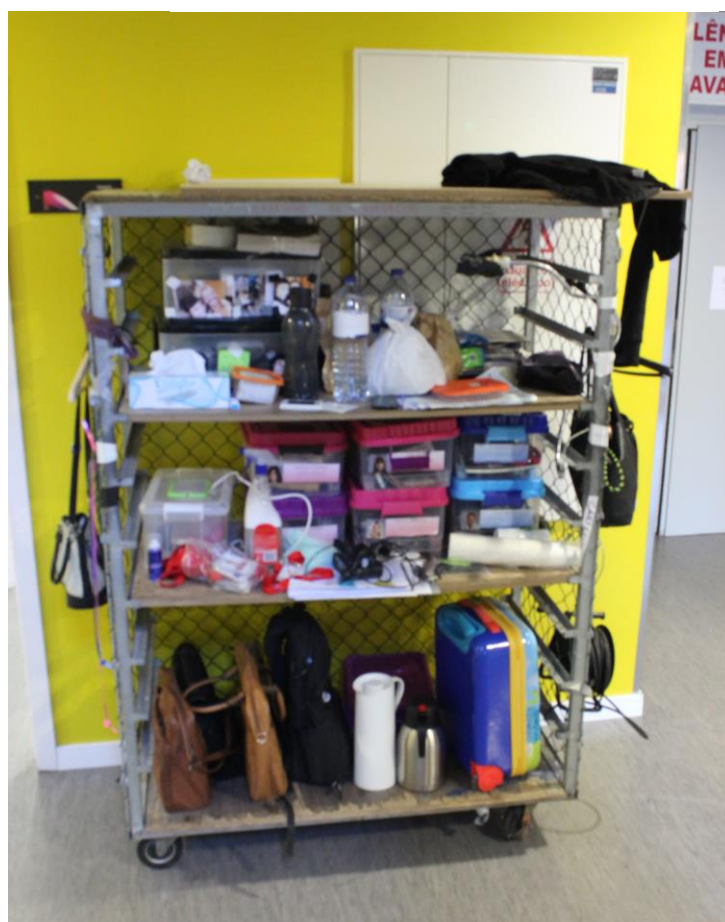


Fig6. Carrinho dos Adereços










Fig9,10. Distribuição dos Materiais por Equipas.



# ANEXO V. Disposição de uma folha de serviço.



**plural**  
ENTERTAINMENT

## A Impostora

### Equipa B

26-07-2016

### 3ª Feira

### Estúdio C

Dia de Gravação: 174  
NO ESTÚDIO 08:00/ PAG 09:00 (MT)

TRANSPORTES	Partida	HORÁRIOS
	Caís do Sodré	07:15 / 07:50
	Campo Grande - Radisson	07:30 / 08:15
Decor	Estúdio 2	Qta dos Melos

Cen. 1	Cen. 2	Cen. 3	Cen. 4
PTO. LANCASTRE SALÃO	PTO. LANCASTRE QTO CRIADA	LX. APARTAMENTO RODRIGO SALA	

Função	Nome
Coordenadores de Projecto	Jorge Queiroga
Realizador	Tiago Marques
Realizadores	Atílio Ricco
Direcção de Actores	Jorge Queiroga
Assistente Direcção de Actores	Cucha Carvalheiro
Assistentes de Realização (1ª)	Sofia de Portugal
Assistentes de Realização (2ª)	Luis Justo
Continuistas	Pedro Escobar
Continuistas	Diogo Marques
Continuistas	Raquel Palermo
Animadores	Amélia Gonçalves
Animadores	Mónica Martins
Assistentes de Continuidade	Calis Ramalheira
Indicadores	Miguel Macedo
Produtores	Teresa Amaral
Chefes de Produção	Pedro Lopes
Produtores de Exteriores	Maria João Dinis
Produtores de Locais	Alfredo Fontes
Gestores de Projecto	Dora Ponte
Elenco adicional e Figuração	Filipa Miranda
Planificadores	Jacinta Barreto
Secretários de Produção	Paula Galo
Op. Câmara	Pedro Bento
Op. Técnico	Samuel Malaquias
Directores de Fotografia	José Barros
Iluminador / Ctrl Imagem	Rui Amado
Ass. Iluminação	João Correia
Op. Áudio	Fernando Filipe Silva
Perchista	Daniel Peneiro
Perchista	Anselmo Camacho
Perchista	Bruno Camarinha
Decoupage	Rita Silva
Decoradores Estúdio/ Exteriores	Diogo Rebelo
Figurista	Marina Vian
Assistente Figurista	Marina Vian
Chefes de Guarda-Roupa	Patrícia Guerreiro
Assistentes guarda-roupa	Ana Castelo Branco
Assistentes guarda-roupa	Catarina Baptista
Assistentes guarda-roupa	Cátia Campos
Assistentes guarda-roupa	Inês Vian
Caracterização	Inês Varandas
Maquilhadoras	Diana Ferreira
Cabelos	Anabela Baldino
Cabelos	Enio Ribeiro
Grupista	Rui Abreu-Nossa
Produtor Técnico	Jorge Figueiras
Carros de Cena	António A./André A.
Ass. Câmara	Diogo Pinto
Ass. Câmara	Ricardo Capucha
Assistentes de Plateau	Ana Silva
Assistentes de Plateau	Hugo Tavares
Assistentes de Plateau	Patrícia Lopes
Assistentes de Produção	Henrique Figueiredo
Assistentes de Produção	Nuno Marques
Assistentes de Produção	Romana Carvalho
Compra de Adereços	Ana Madeira
Resp. Técnico	Tiago Niny
Responsável	Helena Vaz Pereira

**ATENÇÃO**

A ordem de gravação poderá ser alterada consoante critérios de produção/realização e os horários poderão ser ajustados em conformidade.

Fixo	Personagem	Transporte	Horas	OBSERVAÇÕES
Sandra Faleiro	CAROLINA	C. Sodré - 07:15	08:00	
Fernando Luís	RICARDO	Estúdio	08:30	
Madalena Brandão	MARTA	Estúdio	08:00	
Pedro Teixeira	GONÇALO	Estúdio	09:30	
Sérgio Praia	BRUNO	C. Sodré - 09:15	10:00	
Diogo Infante	RODRIGO	Vem da Equipa A		
Elisa Lisboa	MARIA AMÉLIA	Casa - 13:30	14:00	
Dália Carmo	VERÓNICA	Vem da Equipa A		
André Carvalhal	JAMINHO	Vem da Equipa B		
Marcelino Del Carlo	BERNARDO	Estúdio	17:00	
Ana Cristina Oliveira	RITA	C. Sodré - 16:15	17:00	

Adicional	Personagem	Transporte	Horas	OBSERVAÇÕES
Melânia Gomes	VÂNIA	Estúdio	09:30	
Paulo Pinto	DR. DURÃES	Estúdio	15:00	
Joana Manuel	MARIZA	C. Sodré - 15:15	16:00	
Nuno Nunes	INSPETOR 1 (MOTA)	Estúdio	17:00	

Figuração	Transporte	Horas	OBSERVAÇÕES
Criminologista	Decor	15:00	

Pós Produção Audio	Horas	OBSERVAÇÕES
Maria Amélia e Rodrigo tocam piano a quatro mãos	00:00	
Mª Amélia toca peça que apresentará no seu concerto de despedida	00:00	
Rodrigo ensala algumas escalas ao piano	00:00	

**EQUIPAMENTO EXTRA**

Regie Multicâmara

**OBSERVAÇÕES**

**Contactos de Produção**

PLURAL - QTª DOS MELOS	Estúdio - 2 - Qta dos Melos - Bucellas /219687700	Produtora	Teresa Amaral	96 761 05 64	Coordenação de projeto	Jorge Queiroga	92 564 81 71
Morada p/ correspondência	Plural Entertainment - Apartado 9, 2626-908 Vialonga	Chefe de produção	Pedro Lopes	96 120 06 69	Produtor de Local	Alfredo Fontes /Marta V. Lopes	96 869 44 11/91 035 85 58
NIF-502302739	Plural Entertainment Portugal, S.A	Secretária de produção	Paula Galo	96 852 19 97	Produtor de Exteriores	Maria João Dinis	96 761 05 91
	R. Mário Castelhanos nº 40	Elenco Adicional/ Figuração	Ana Balbi / Filipa Miranda	92 4405206 /96 7814568	Ass. Produção Ext	Romana /Henrique	96 851-02 69/92 564 80 72
	2734-502, Barcarena Portugal	Ass. Produção Est.	Nuno Florencio	96 1783176	Produtora / Eventos	Rosário Vale	91 029 022 9
		Produtora Eq.C	Ana Lamim	92 559 81 08	Produtor Técnico	Jorge Figueiras	91 965 29 84

1 / 9

22-07-2016 15:57

Fig11. Folha de serviço da Equipa B.

					Personagens/Atores	Ação/Obj	Elementos	
244/021 T	820	INT	LX. APARTAMEN TO RODRIGO SALA	(AFONSO) RODRIGO	Diogo Infante	Rodrigo pergunta e Yara disse qual era o negócio, se admitiu que sabia que se ia envolver em tráfico humano. Rodrigo pergunta a Afonso pela lista de convidados e diz-lhe que veja se está lá o nome de Renato e porque que o convidaram. Desligam e Rodrigo fica pensativo.	AD: portátil Rodrigo	0.50
						Faz videochamada e Afonso		
						ATT. GRAVAR POV PORTÁTIL RODRIGO P/VIDEOCHAMADA COM AFONSO 244/11 / INSERIR NO PORTÁTIL RODRIGO POV PORTÁTIL AFONSO DA 244/11; GRAVAR OFFS RODRIGO 244/11;		
246/026 N	821	INT	LX. APARTAMEN TO RODRIGO SALA	(AFONSO) RODRIGO	Diogo Infante	Rodrigo olha para a fotografia de Renato no São Carlos. Está pensativo. Recorda um momento do passado, em Pitbull e Picasso. O seu telemóvel toca. É Afonso que lhe diz saber que Renato está no Porto. Rodrigo diz que talvez o tio Ricardo o possa ajudar a apanhar Renato e nesse caso, acaba com Yara de vez.	AD: foto sobreviventes São Carlos onde está também Renato - impressa (243/30) AD: tm Rodrigo 2	0.90
						UMA PARA FOTO DE RENATO NO S. CARLOS.		
						INSERIR FLASHBACK 95/12; OFFS AFONSO GRAVADOS 244/11;		
						Rodrigo está pensativo. Recorda as palavras de Diana, anunciando que Yara vai ser transplantada com o coração de Dinis. Levanta-se e vai até à cozinha, quando tocam à campainha. Quando abre a porta, não vê ninguém e tem uma caixa grande no chão. Leva-a para dentro e abre-a. Tem um vestido cheio de manchas de sangue. Fica perplexo e intrigado.	AD: caixa vestida Yara cujo sangue a pequena "Y" bordado - 222/01, dia 683 (245/10)	0.40
						INSERIR FLASHBACK 231/45;		
						DALILA CARMO VEM DA EQUIPA A		
233/002 M	811	INT	LX. APARTAMEN TO RODRIGO SALA	RODRIGO VERÓNICA	Diogo Infante Dalila Carmo	Verónica alerta Rodrigo, acha que Diana fez desaparecer Jaime. Estava desequilibrada e não gosta dos seus filhos apenas os suportou quando ele estava com ela. Lembra que a tentou matar. Rodrigo comenta que Diana se tentou defender. Verónica acha que ela não consegue ver quem realmente é Diana. Não pode contar com a sua ajuda para encontrar Jaime. Sai.	AD: pulseira eletrónica Rodrigo GR: mala mão Verónica GR: Rodrigo veste roupa trazer por casa (R1) MAQ/CAB: Verónica c/cicatriz braço (221/26A)	1.00
						PARA DENTÃO		
233/008 M	811	INT	LX. APARTAMEN TO RODRIGO SALA	DR. DURÃES RODRIGO	Diogo Infante	O advogado diz que na melhor das hipóteses pode ficar com pena suspensa em julgamento. Rodrigo quer saber se pode voltar a ser preso, ele responde que há sempre essa possibilidade.	AD: pasta Dr. Durães GR: Rodrigo mudou, vestido p/audiência tribunal (R2) AD: pulseira eletrónica Rodrigo	0.70
						CONVERSAS		
233/036 T	811	INT	LX. APARTAMEN TO RODRIGO SALA	RODRIGO	Diogo Infante	Ao telefone Rodrigo conta a Afonso que já não tem a pulseira eletrónica, resta saber a sentença. Está confiante. A última vez que soube dela ia a caminho da África do Sul. Quer saber porque pergunta. Deve só um mal-entendido. Pede que ligue quando tiver novidades.	AD: chave casa Rodrigo AD: tm Rodrigo 2	0.50
						WEMBA, JATA AO TEL.		
						GRAVAR OFFS RODRIGO 233/36A;		
227/015 M	687	INT	LX. APARTAMEN TO RODRIGO SALA	RODRIGO VERÓNICA	Diogo Infante Dalila Carmo	Verónica entrega os bilhetes a Rodrigo, só servem para se humilhar, mas não vai deixar que a Diana ou outros estejam a envenenar contra si. Rodrigo refere que se for a Vitória, não tem nada a temer e ela que se avançar com isso, é porque não confia. Rodrigo pega nas cópias das impressões que lhe tiraram na noite em que mataram Samuel para comparar. Continua na 227/17	AD: pulseira eletrónica Rodrigo GR: mala mão Verónica por ali AD: Bilhete Identidade antigo Vitória em adolescente AD: Bilhete Identidade antigo Verónica em adolescente AD: cópia impressões digitais Verónica (227/09) AD: pasta MAQ/CAB: Verónica c/cicatriz braço (221/26A) - 1º DIA	1.10
						UMA PARA BI DE VERÓNICA		
						Vai até uma pasta q' deve a recheia copias das impressões digitais de Verónica		
227/020 M	687	INT	LX. APARTAMEN TO RODRIGO SALA	CRIMINOLOGISTA RODRIGO VERÓNICA	FSF Diogo Infante Dalila Carmo	Chega um criminologista a casa de Rodrigo. É especialista e vai comparar impressões. Vai ser rápido e à sua frente, para não dizer que houve um esquema.	AD: pulseira eletrónica Rodrigo GR: mala mão Verónica por ali NOTA: CRIMINOLOGISTA: HOMEN DE MEIA-IDADE, FATO E GRAVATA AD: cópia impressões digitais Verónica (227/09) AD: Bilhete Identidade antigo Vitória em adolescente AD: Bilhete Identidade antigo Verónica em adolescente AD: pasta Criminologista	0.90
						ABRE PASTA O CRIMINOLOGISTA ENTRA O PAPEL DAS IMPRESSÕES E OS 2 BILHETES DE O.I.		
						Continuação da 227/17		
						Continua na 227/22		

Fig12. Anotações do trabalho de decoupage.



## ANEXO VI. Material de apoio à decoupage.

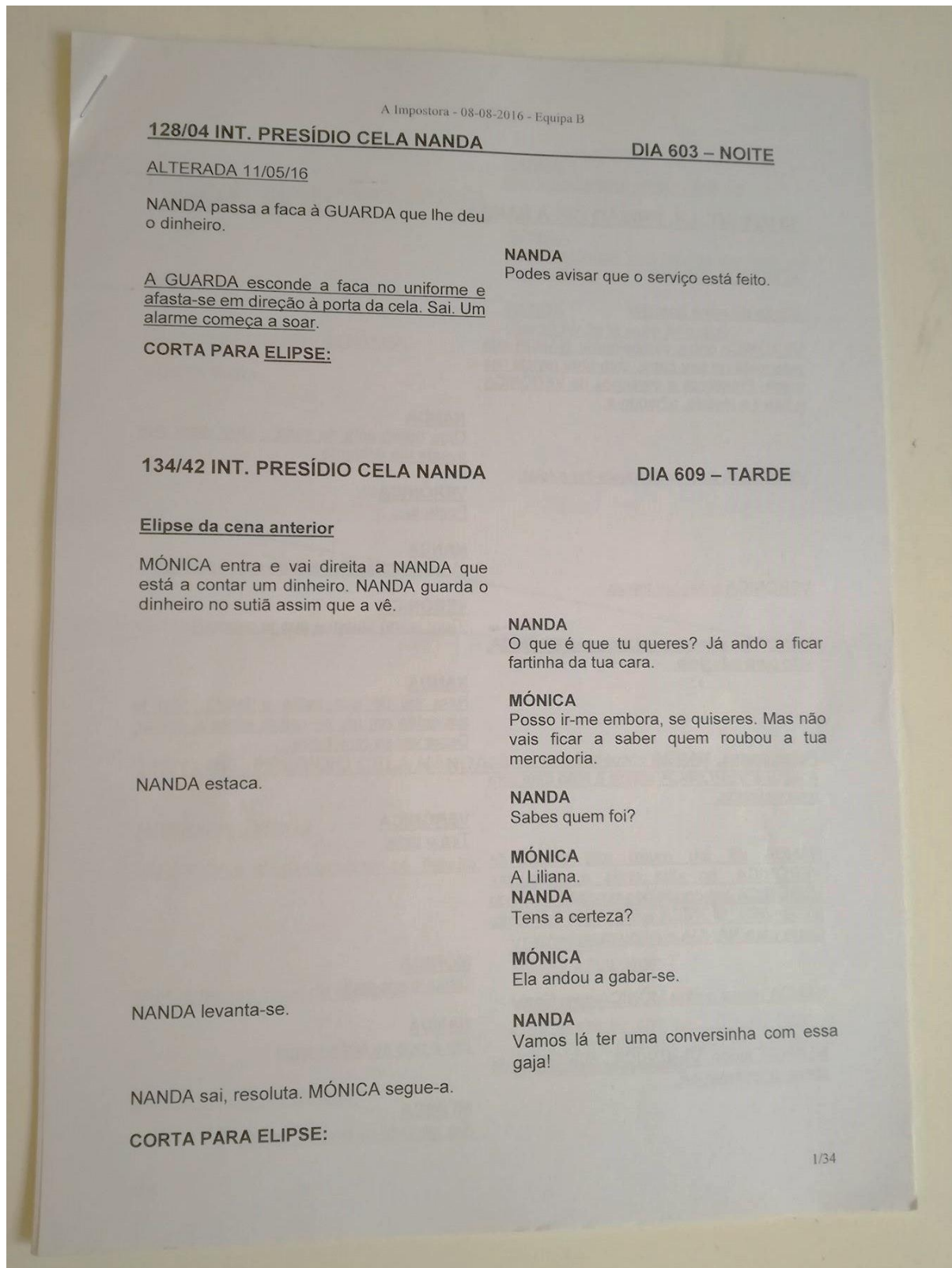


Fig13. Textos com falas dos atores, orientações de guarda-roupa e cenografia.

**ANEXO VII. Estúdios da Quinta dos Melos em Bucelas.**



Fig14. Entrada para um dos estúdios da Quinta dos Melos.





Fig.15. Ensaios.



Fig.16. Marcação de cenas.



## ANEXO VIII. Preparação de uma cena festiva.



Fig.17,18,19. Marcação e preparação de um ambiente festivo, com vários elementos para gerir e organizar.

## ANEXO IX. Preparação de uma cena crime.

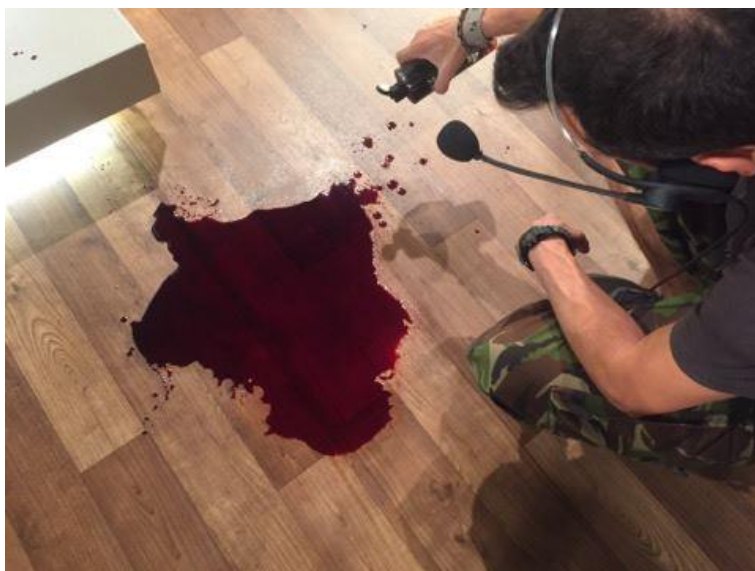


Fig.20, 21, 22. Produção de uma poça de sangue.



## ANEXO X. Régie em Estúdio vs Régie em Exteriores.



Fig.23. Utilização da Régie em Estúdio.



Fig.24,25. Utilização da Régie em Exteriores.

## ANEXO XI. Gravações em Exteriores.



Fig.26,27. Atores e Equipa Técnica em Exteriores.



## ANEXO XII. Utilização do Chroma.



Fig.29,30. Utilização do Chroma para a simulação de um acidente.



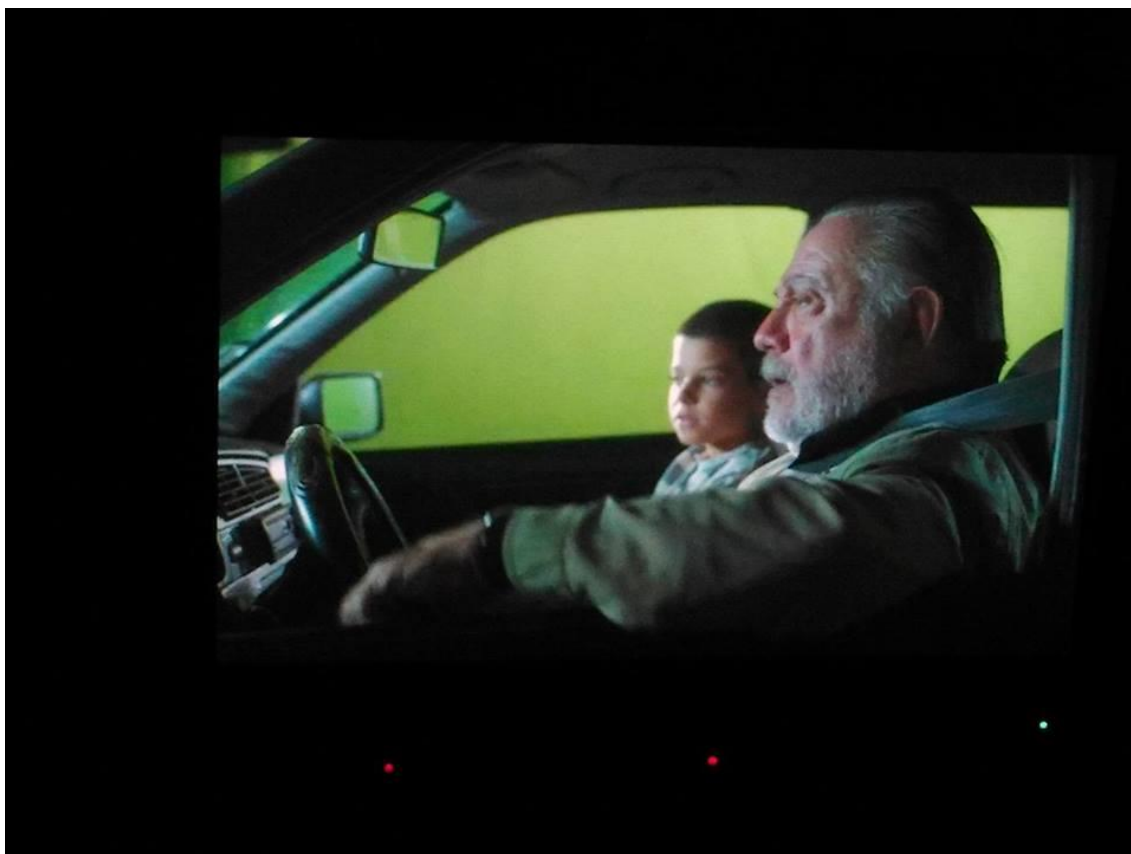


Fig.30, 31. Percepção da montagem no monitor, o antes e o depois.